



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Fugi fortepianowe Jana Sztwiertni - analiza formalna

Author: Tomasz Orłow

Citation style: Orłow Tomasz. (2012). Fugi fortepianowe Jana Sztwiertni - analiza formalna. W: H. Miśka (red.), "Jan Sztwiertnia (1911-1940) : człowiek i dzieło w setną rocznicę urodzin" (S. 75-80). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego



Tomasz Orłow – Katowice

Fugi fortepianowe Jana Sztwiertni – analiza formalna

W zachowanym dorobku kompozytorskim Jana Sztwiertni muzyka fortepianowa zajmuje ważną pozycję. Utwory, które przetrwały do dnia dzisiejszego, świadczą o głębokim zainteresowaniu kompozytora właśnie fortepianem. Potwierdza zainteresowanie kompozytora tym instrumentem nie tylko fakt, iż Jan Sztwiertnia podjął się realizacji klasycznych form, ale przede wszystkim wielki rozmach i ambicje kompozytorskie, które obserwujemy w przypadku utworów przeznaczonych na fortepian. Okazuje się, że zamiysł skomponowania np. sonaty fortepianowej czy formy wariacyjnej podyktowany został silną potrzebą spełnienia się na polu kompozycji fortepianowej.

W czasach współczesnych Janowi Sztwiertni fortepian odgrywał istotną rolę w twórczości kompozytorskiej jako spuścizna estetyki romantycznej, najbardziej dla tego instrumentu właściwej. Nie dziwi fakt, iż wiślański kompozytor właśnie fortepianowi poświęcił w swojej twórczości tak wiele uwagi.

Podejmując próbę oceny lub klasyfikacji dorobku kompozytorskiego każdego twórcy, napotykamy na wiele trudności związanych ze znalezieniem właściwych kryteriów. Dla badaczy muzyki ważnym czynnikiem stają się: jakość i logika konstrukcji formalnej, środków kompozytorskich, tzw. warsztat, cechy charakterystyczne i konsekwencja w działaniu. Słuchacz natomiast odbiera i ocenia utwór na podstawie przeżyć estetycznych. W przypadku odkrywania kompozytorów nieznanych, po upływie dziesięcioleci, mamy do czynienia ze szczególnym zjawiskiem. Poznajemy twórczość historyczną, właściwą estetyce swojego czasu, lecz dla nas, współczesnych, będącą jakością zupełnie nową.

Pośród wszystkich zachowanych utworów fortepianowych skomponowanych przez Jana Sztwiertnię na szczególną uwagę zasługują dwie fugi. Już sam fakt, iż kompozytor podjął się napisania kontrapunktycz-

nych form ścisłych w czasach rozwoju lirycznej melodyki jest zjawiskiem ciekawym. Gdy poświęcimy więcej uwagi obu kompozycjom, wyłoni się niezwykle interesujący ich obraz: fugi Jana Sztwiertni prezentują skrajnie odmienne koncepcje pod względem posługiwania się językiem muzycznym, tj. harmoniką, rytmiką i tonalnością, różnią się także rozmiarami i rodzajem zastosowanej faktury.

Analizę fug należy, w moim przekonaniu, rozpocząć od utworu bardziej rozbudowanego, osadzonego w systemie dur-moll – **podwójnej Fugi nr 1**. Zamysł kompozytorski w przypadku tego utworu jest jednoznaczny. Jan Sztwiertnia zdecydował się skomponować utwór oparty na ścisłych założeniach kontrapunktycznych i formalnych, jakie wyznacza klasyczna fuga. Sposób ukształtowania formy ma swój wzór w muzyce późnobarokowej kompozytorów niemieckich, zwłaszcza dojrzałej twórczości Jana Sebastiana Bacha. Niemiecki mistrz kontrapunktu wielokrotnie dał wyraz swojego kunsztu architektonicznego, szczególnie w dziełach organowych, w których forma podwójnej i potrójnej fugi wyznacza szczyty osiągnięć polifonii i ścisłego kontrapunktu. We wszystkich późniejszych działaniach kompozytorskich w zakresie polifonii odnajdujemy reminiscencje osiągnięć kantora lipskiego, bez względu na język harmoniczny lub stylistykę. Jan Sztwiertnia, komponując swoją pierwszą fugę, wspominał z pewnością dzieła Jana Sebastiana Bacha, a może nawet grywał organową potrójną fugę z cyklu *Preludium i fuga Es-Dur BWV 552*. Pomysł napisania fugi podwójnej należy rozumieć jako wyzwanie kompozytorskie i prezentację jakości swojego warsztatu. Pod względem formalnym *Fuga nr 1* posiada konstrukcję spełniającą wszystkie kryteria teoretyczne. Utwór podzielić należy na trzy główne segmenty: fugę tematu pierwszego, fugę tematu drugiego oraz fugę obu połączonych ze sobą tematów. Takie konstrukcje odnajdujemy choćby w podwójnej fugie c-moll BWV 574 lub wspomnianej, aż potrójnej fugie Es-Dur BWV 552 Jana Sebastiana Bacha. Również wiele fug dzieł wiekopiętnastowiecznych posiada identyczny model, choćby kompozycje Maxa Regeera, których typ brzmienia i sposób budowania napięcia był z pewnością bliski Janowi Sztwiertni, może nawet stanowił dlań wzorzec. Bez wątpienia jednak muzyka kompozytorów niemieckich dała solidne podstawy kształtowania i rozwoju jakości warsztatu polifonicznego Jana.

Fuga nr 1 ma temat o budowie 3-częściowej, tj. *andamento*. Sposób ukształtowania jego melodyki nawiązuje przede wszystkim do kompozycji osiemnastowiecznych, lecz zawiera w moim przekonaniu również element wyraźnie romantyczny. Przejawia się on w rozwojowym sposobie prezentacji linii melodycznej na zasadzie stopniowego wzmocnienia, tzw. podwójnego startu, w którym odcinek trzeci tematu stanowi pełne rozwinięcie myśli muzycznej zapoczątkowanej we wcześniejszych

motywach. Odcinek ten spełnia również funkcję płynnego wprowadzenia odpowiedzi, a poprzez kierunek wznoszący wzmacnia napięcie i podkreśla, już na wstępie, ewolucyjny charakter formy. Pokazy i odpowiedzi tematu następują w porządku od głosu najwyższego do najniższego, ujawniając czterogłosową konstrukcję polifoniczną. Odpowiedź w basie pozostaje niedokończona i ustępuje zjawisku *stretta* pomiędzy głosami skrajnymi, po którym kompozytor konstruuje łącznik modulujący, wykorzystujący materiał melodyczny tematu i wprowadzający płynnie do pokazu tematu fugi drugiej. Można wnioskować, że *stretto* zastosowane już w początkowej części utworu jest świadomym zabiegiem mającym na celu zwieńczenie samoistnej części utworu i pełni, wraz z następującą bezpośrednio po nim kadencją modulującą, funkcję zamknięcia formy. Temat drugi wyrasta niejako z trwającej jeszcze fugi pierwszej. Takie zjawisko obserwujemy np. we wspomnianej fudze Es-Dur Bacha, w której ruchliwy temat drugi wprowadzony zostaje jeszcze w trakcie brzmienia ostatniego akordu pięciogłosowej fugi pierwszej. W kompozycji Jana Sztwiertni zjawisko to jest jeszcze bardziej widoczne. Tu temat drugi ukształtowany na tle trzygłosowej konstrukcji polifonicznej, która jest stopniowo redukowana do jednego głosu. Mamy do czynienia ze zjawiskiem nakładania ostatnich taktów fugi pierwszej na pierwszy pokaz tematu i jego odpowiedź fugi drugiej. Kompozytor utrzymał w ten sposób fakturę wielogłosową utworu i nie dopuścił do powstania zjawiska jednogłosowości w trakcie trwania fugi.

Pokazy tematu drugiego następują w porządku przeciwnym do porządku zaprezentowanego w fudze pierwszej. Wprowadzenie tematu występuje w basie, odpowiedź w tenorze i kolejno w alcie oraz sopranie. W charakterze i budowie tematu wykorzystano prawo kontrastu. Temat drugi wykazuje konstrukcję dwuczęściową (*soggetto*): odcinek początkowy, spokojny i nieruchliwy, tworzą ćwierćnuty, w dalszej części tematu obserwujemy wzmożenie ruchu poprzez zastosowanie rytmu punktowanego. Właśnie rytm punktowany staje się w następstwie czynnikiem formotwórczym, przywołującym skojarzenia z charakterem uwertury francuskiej (a może jest to nawiązanie do wspomnianego wcześniej *Préludium i fugi Es-Dur* J.S. Bacha?). Fuga druga rozwija się w sposób typowy i podobny do fugi pierwszej – po ekspozycji następuje łącznik wprowadzający część główną utworu, tj. fugę podwójną.

W momencie jednoczesnego pokazu obu tematów rozpoczyna się najbardziej interesująca część utworu. Kompozytor umieszcza w jednym czasie temat pierwszy w sopranie, a temat drugi – w basie. Po wybrzmieniu tej konstrukcji następuje natychmiastowa zamiana pozycji. Temat fugi pierwszej słyszymy w basie, a temat fugi drugiej – w sopranie. Od tego momentu zaczyna się przetworzenie. Kompozytor tu właśnie prezentuje

tematy w tonacji c-moll, a więc rozpoczyna niezwykle ciekawy proces budowania i potęgowania napięcia w utworze. Pojawiają się charakterystyczne składniki ze wszystkich wcześniejszych części fugi, tj. rytmika punktowana oraz charakterystyczne zwroty melodyczne w postaci ruchu szesnastkowego, zaczerpnięte z tematu pierwszego. Obserwujemy kolejno pokaz obu tematów w tonacji F-Dur i odwrotną odpowiedź w B-Dur – w zamyśle chęć zrealizowania drugiego przeprowadzenia, właściwego klasycznej formie fugi. Zmiana trybu stanowi świadome przygotowanie do reprzyzy, w której występuje *stretto* tematu pierwszego, wraz z jednocześnie *strettem* tematu drugiego. Taka konstrukcja budzi najwyższe uznanie, szczególnie dlatego, że jednocześnie zastosowano w tym fragmencie znakomitą harmonikę. Tu następuje punkt kulminacyjny utworu, nagromadzenie największego napięcia, które zostaje łagodnie zredukowane poprzez łącznik wprowadzający pierwszą nutę pedałową, na której tle kompozytor nakreślił progresję opadającą, sprowadzającą utwór do kody, z wcześniejszym pokazem obu tematów w tonacji głównej. Utwór kończy się łagodnie, bez wielkiej kadencji *tutti*. Forma przybiera w ten sposób charakter reprzyzowy, nawiązujący do dwutematycznej sonaty, w której największy ładunek emocjonalny występuje w przetworzeniu.

Analiza formalna *Fugi nr 1* Jana Sztwiertni dowodzi znakomitego warsztatu kompozytorskiego twórcy i ujawnia logikę formalną utworu. Zastosowane w utworze środki należą bez wątpienia do standardów, lecz spełniają również wysokie kryteria oceny. Kompozytor posługuje się technikami kontrapunktycznymi w celu osiągnięcia wartości nadrzędnej, tj. przedstawienia treści muzycznej i budowania w sposób ewolucyjny wielkiego napięcia, punktu kulminacyjnego i jego rozładowania. Język muzyczny Jana Sztwiertni w wielu fragmentach *Fugi nr 1* nawiązuje do twórczości największych indywidualności kompozytorskich XIX wieku. Usłyszymy na pewno we fragmentach lirykę Feliksa Mendelssohna, lecz chyba wyraźniej nawiązanie do późnoromantycznej harmoniki i konsekwencji formalnej Maxa Regeera. W podwójnej fudze Jana Sztwiertni z pewnością można dopatrzeć się cech właściwych fugom pisanym na organy: sposób ukształtowania faktury, ambitus tematów i rodzaj kontrapunktu. Myślę, że fakt, iż Jan Sztwiertnia rozpoczął komponowanie swojej symfonii organowej, potwierdza jego duże zainteresowanie tym właśnie instrumentem. *Fuga podwójna nr 1* wpisuje się w krąg najlepszych polskich romantycznych utworów polifonicznych na fortepian. Charakter, budowa i rodzaj zastosowanej w tym utworze faktury predysponują go do interpretacji również na organach.

Fuga nr 2 stanowi przykład dwugłosowej kompozycji wykraczającej poza system dur-moll. W utworze nie ma centrum tonalnego, lecz pod-

stawowe zasady konstrukcji formy fugi zostają zachowane. Kompozytor nie rezygnuje z klasycznej relacji pokazu i odpowiedzi tematu, zachowuje reprzyzowy układ w całej kompozycji. *Fuga nr 2* składa się z rozbudowanego tematu, obfitującego w charakterystyczne motywy. Analiza linii melodycznej tematu pozwala zauważyć, że już na początku na czołe następuje charakterystyczny skok w dół dwóch pierwszych dźwięków o interwał septymy małej. Kompozytor bardzo dokładnie określił tu rodzaj artykulacji niezbędnej do wyznaczenia właściwego konturu tematu i akcentów. Dalej, melodia prowadzona w górę osiąga szybko punkt kulminacyjny, podkreślony dodatkowo akcentem na mocnej części taktu. Od tego momentu kompozytor wzmacnia ruch szesnastkowy, utrzymany w artykulacji ścisłego *legato*. Melodia tematu ma jeszcze jeden akcent, tym razem na słabej, synkopowanej części taktu, przywołujący motyw skoku, który staje się w całym temacie elementem charakterystycznym. W linii melodycznej tematu występują zróżnicowane i dobrze kontrastujące ze sobą elementy, które wpływają na jej atrakcyjność. Również element rytmiczny przedstawia się ciekawie, co w połączeniu z przemyślaną artykulacją podnosi walory utworu. Opisane cechy tematu stanowią niewątpliwie efekt świadomego działania kompozytorskiego. Koncepcja fugi dwugłosowej w tempie *allegretto* wymaga dobrego, charakterystycznego i łatwo rozpoznawalnego tematu, zwłaszcza jeśli założenie harmoniczne wykracza poza system dur-moll.

Fuga nr 2 ma podstawy fugi klasycznej, a jej analiza potwierdziła przywiązanie kompozytora do ugruntowanych w historii muzyki tradycyjnych konstrukcji, nawet jeśli stosowany jest w nich nowoczesny język muzyczny. Utwór ma trzy przeprowadzenia w układzie: ekspozycja, przetworzenie i reprzyz.

Pierwsze przeprowadzenie otwiera pokaz tematu w głosie niższym rozpoczynający się od dźwięku *d*. Po wybrzmieniu czterotaktowego tematu słyszymy jego odpowiedź w głosie wyższym, która następuje po dźwięku *a1*. Zauważamy, że pokaz tematu i jego odpowiedź pozostają w interwale kwinty czystej, a więc w układzie tradycyjnym. Po wybrzmieniu odpowiedzi następuje łącznik wewnętrzny, po którym słyszymy na powrót temat od dźwięku *d2* i odpowiedź od dźwięku *a1*. Zmieniona została tu jedynie kolejność: pokaz występuje w głosie wyższym, a jego odpowiedź w głosie niższym. Należy zaznaczyć, że pokazom tematu towarzyszy kontrapunkt stały, którego interwały ulegają nieznacznym zmianom czynionym w celu zachowania wymaganych współbrzmień wybranego języka harmonicznego. Pierwsze przeprowadzenie nadkompletne kończy się w chwili rozpoczęcia łącznika, który ma za zadanie zmianę rejestru utworu, tj. jego znaczne obniżenie. Tu kompozytor wprowadza temat w głosie wyższym, już niedokończony i pozbawiony natychmiastowej odpowiedzi. Dominują

łączniki budowane na wybranych motywach melodycznych tematu i pełniące funkcję jego przetworzenia. Idea przetwarzania znajduje swój wyraz również w sposobie prezentowania tematów w części dalszej. Obserwujemy pokaz od dźwięku *ces*, dalej *stretto* z tematami od dźwięków: *as* i *b*, łącznik wewnętrzny i jeszcze jeden temat od dźwięku *des*. W części przetworzeniowej kompozytor nie rezygnuje z kontrapunktu stałego. W tym przypadku jest konsekwentny. Wpływa to na pewno na walory brzmieniowe utworu atonalnego oraz poprawia jego czytelność i klarowność. Zamknięcie formy fugi następuje w chwili wprowadzenia repryzy, zredukowanej do jednego pokazu tematu od dźwięku *d*, wraz ze ścisłym kontrapunktem. Taki typ trzeciego przeprowadzenia ma na celu przywołanie brzmienia utworu z jego początku – dźwięków i współbrzmień zaproponowanych w ekspozycji. Można domniemywać, że kompozytor postanowił zakończyć błyskotliwą fugę w sposób nieoczekiwany, zaskakujący odbiorcę, który słuchając kilkusekundowej repryzy, nie zdąży się z nią zapoznać, bo forma zostaje nagle zamknięta.

Niezwykle interesujące jest zakończenie utworu. Tu pojawia się w głosie wyższym dźwięk *d* – co wydaje się uzasadnione, jako chęć powrotu do tonu początkowego utworu. Jednak głos niższy, realizując w ostatnim takcie szesnastkową strukturę fragmentu kontrapunktu, kończy przebieg na dźwięku *h* i pozostawia słuchacza w skojarzeniu tonacji *h-moll*, jakie wywołuje wieńczący utwór interwał tercji małej zbudowanej z dźwięków *h* i *d*.

Należy podkreślić, iż zarówno tonalna *Fuga nr 1*, jak i atonalna *Fuga nr 2* stanowią przykłady znakomicie zbudowanych kompozycji. Utwory pod względem formalnym realizują model tradycyjny, zachowują typ architektury ugruntowany w minionych epokach. Język harmoniczny i koncepcja melodyczna stały się w tym przypadku walorem szczególnym. W tym kontekście Jan Sztwiertnia jawi się jako osoba poszukująca tzw. nowego brzmienia, wyrażająca chęci uwolnienia się od powszechnie obowiązującego systemu *dur-moll*.

Obie opisane kompozycje Jana Sztwiertni – *Fuga nr 1* i *Fuga nr 2* – charakteryzują w sposób jednoznaczny doskonały warsztat kompozytorski i kreatywność młodego artysty, pragnącego zrealizować się twórczo na wielu płaszczyznach. Podjęcie zadania skomponowania ścisłych form kontrapunktycznych można rozumieć jako działanie typowe dla każdego ambitnego kompozytora. Skomponowane przez Sztwiertnię fugi przedstawiają jednak wyjątkowe walory zarówno architektoniczne, jak i brzmieniowe. Mają niekwestionowaną wartość i sytuują się wśród znakomitych utworów kompozytorów polskich początku XX wieku.